

DE CARAMURU CEZAR  
BOCCUTI  
CIDO DONIZETE ROSSI  
S REIS  
O ZANINI  
GARCÍA  
T BENÍTEZ PEZZOLANO  
FRANÇA  
CONCEIÇÃO MONTEIRO  
JOÃO SIMÕES  
A MARTINS GAMA-KHALIL  
MILANEZ  
L TRENTIN OLIVEIRA  
A LÓPEZ-PELLISA



Dialogarts

Agência Brasileira do ISBN  
N 978-85-8199-111-5



88581 991115



A personagem dos mundos possíveis do insólito ficcional

FLAVIO GARCÍA  
CARLOS REIS  
MARIA CRISTINA BATALHA

ANA CRISTINA DOS SANTOS  
JÚLIO FRANÇA  
REGINA MICHELLI

FLAVIO GARCÍA  
CARLOS REIS  
MARIA CRISTINA BATALHA  
ANA CRISTINA DOS SANTOS  
JÚLIO FRANÇA  
REGINA MICHELLI  
(ORGS.)

A personagem nos  
mundos possíveis do  
insólito ficcional

Dialogarts



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Reitor**

Ruy Garcia Marques

**Vice-Reitora**

Maria Georgina Muniz Washington

**DIALOGARTS**

**Coordenadores**

Darcilia Simões

Flavio Garcia

**Conselho Editorial**

**Estudos de Língua**

Darcilia Simões (UERJ, Brasil)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

**Estudos de Literatura**

Flavio Garcia (UERJ, Brasil)

Karin Volobuef (Unesp, Brasil)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

**Conselho Consultivo**

**Estudos de Língua**

Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)

Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)

Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)

Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)

Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)

Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)

Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)

Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

**Estudos de Literatura**

Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)

Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)

Júlio França (UERJ, Brasil)

Magali Moura (UERJ, Brasil)

Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)

Rosalba Campra (Roma 1, Itália)

Susana Reisz (PUC, Peru)

**DIALOGARTS**

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D

Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900

<http://www.dialogarts.uerj.br/>

FLAVIO GARCÍA

CARLOS REIS

ANA CRISTINA DOS SANTOS

MARIA CRISTINA BATALHA

JÚLIO FRANÇA

REGINA MICHELLI

(ORGS.)

A personagem nos mundos possíveis  
do insólito ficcional

## PERSONAGEM IRREAL: ESTRATÉGIAS DA FIGURAÇÃO DISFORME OU INFORME

---

Maria João Simões

Será a expressão “personagem irreal” um pleonasma? E o que preside à figuração da personagem dita “irreal”?

O processo de construção da personagem aciona toda uma série de procedimentos e de convenções que constituem o cerne da investigação do Projeto das Figuras da Ficção, onde cabe pensar, dilucidar e analisar como se formam as personagens, como funcionam e o que elas representam.

Mas o que acontece com a ficção fantástica e as suas criaturas?

O presente estudo não tem a pretensão de responder de forma exaustiva a todo este questionamento – pretende apenas dar um contributo para este domínio. Não se trata de estabelecer um elenco de tipos de personagens fantásticas, nem de esgotar numa enumeração as espécies de personagens fantásticas, pois isso já foi sendo realizado por diferentes teóricos desde Roger Caillois (1959, 1966), tratando-se, *à la limite*, de uma tarefa votada ao fracasso, dada a capacidade inventiva dos artistas. O objetivo aqui é, sobretudo, o de encontrar a especificidade de alguns tipos de procedimentos implicados na construção das personagens fantásticas.

Será útil partir de uma determinada conceptualização de personagem. Segundo Jens Eder, “personagens são *seres representados, identificáveis, com uma vida interior*, que existem enquanto artefactos construídos em contexto comunicativo” (EDER, 2014, p.73).

Com raízes na teorização de Kendall Walton, que considera os elementos ficcionais como esteios desencadeadores do imaginário, Eder afasta-se do posicionamento dos teóricos que situam a existência da personagem apenas ao nível do discurso ou do texto, mas também daqueles que consideram a personagem apenas como uma representação mental. Prefere pensar as personagens como “construtos intersubjetivos”, que têm a sua inserção na comunicação literária, com as suas regras mutuamente partilhadas (EDER, 2014, p.74).

Acentuar a especificidade da comunicação literária quando está em causa pensar a personagem implica considerar que há regras comumente conhecidas pelo criador e pelo recetor da personagem, como já se apontou anteriormente (SIMÕES, 2006, p.229). Deste modo, será possível, por um lado, considerar

analiticamente a “construção” da personagem, e, por outro, a sua receção, mas uma análise mais completa terá de ter em conta não só a articulação entre estes dois polos, como também a recursividade desta articulação. O autor sabe que o leitor sabe que o autor sabia e imaginava que o leitor sabia... Ou seja, o autor ao criar, por exemplo, um vampiro já sabe que o leitor irá reconhecer este tipo de personagem a partir de certos traços recorrentes, e, portanto, pode decidir que traços vai manter e fornecer ao leitor, que traços vai elidir e que traços inovadores irá introduzir.

Este raciocínio implica pensar que as personagens integram a complexidade do processo comunicacional literário, que pressupõe a tríade autor-texto-recetor, mais as regras e as convenções literárias. Vertidos para uma linha de entendimento das personagens que valorize a mimetização ontológica, estes elementos podem reescrever-se na seguinte sintaxe: criador/criatura/imaginador, mais regras e convenções. Transpondo-os para uma perspetiva que valorize o imaginário de mundo possível ou de faz-de-conta (ou, ainda, a imagem mental), poderemos conceber o conjunto figurador/figura-figurante-figurador/recetor.

Ganha sentido, deste modo, a ideia de “protocolo de leitura”, mas também o conceito de “pacto ficcional”. Na primeira expressão, está implicada a ideia discutida por Robert Scholes de que a leitura necessita de regras, de códigos e de hábitos, sendo a prática da leitura encarada como permuta entre escritor e leitor (SCHOLES, 1991, p.121)<sup>1</sup>. Na segunda expressão, inclui-se a ideia de que a especificidade do “acreditamento”<sup>2</sup> ficcional depende de um acordo dual, mas também de que este acordo depende das convenções genológicas ou tipológicas ou modais do texto, originando gradientes de credulidade que vão da crença ingénua e infantil à leitura crítica e suspeitosa.

O modo fantástico cria o seu protocolo de leitura e o seu pacto ficcional específico, os quais implicam o saber e a aceitação, por parte do leitor, de um jogo transgressor feito sobre a verosimilhança. Tal não quer dizer que o fantástico

1 Logo no início da sua obra *Protocolos de Leitura*, Robert Scholes esclarece que a origem da ideia de protocolo de leitura vem de J. Derrida, ainda que não formulada no sentido que lhe atribui Scholes. Dialogando com as ideias desconstrucionistas, o crítico americano argumenta que, para Derrida, a não obediência às regras não significa o desconhecimento delas. Para Scholes, “aquilo que o texto é pode descrever-se como textura”, a qual pode ser discutida através da metáfora da “economia textual”, ou seja, “em termos de permuta de valores de que o texto constitui o veículo” (SCHOLES, 1991, p.121). Segundo Scholes, “necessitamos de protocolos de leitura do mesmo modo que precisamos de outros códigos e de outros hábitos, isto é, para dispormos de uma estrutura onde ajustar as nossas diversidades” (1991, p.66). Por seu turno, o conceito de pacto de leitura é devedor da obra de Philippe Lejeune *Le Pacte autobiographique* (Collection Poétique, Éditions du Seuil, 1975), implicando também a noção de pré-existência de convenções (genológicas e outras).

2 Para Kendall Walton (1990, p.144), a noção de “acreditamento” é da ordem do “fingir” acreditar, implicando o jogo do *faz-de-conta* que acreditamos, ou seja, implica todo um conjunto de regras do jogo do acreditar ficcional (*make-believe*).

descarte a verosimilhança, pois muitas cenas e episódios das narrativas fantásticas se constroem por semelhança com o que poderia acontecer na vida real. Porém, esta utilização muitas vezes serve precisamente para marcar o contraste relativamente a episódios em que se representam eventos, ações, atitudes, espaços e durações temporais que fogem às leis da realidade.

Assim, de acordo com as regras ficcionais e com o pacto de leitura de uma obra que predominantemente acione o “princípio de realidade”<sup>3</sup>, é expectável que a personagem se apresente com características verosímeis, baseando-se na semelhança relativamente a criaturas e personalidades do mundo atual. Neste sentido, no que diz respeito à dimensão ontológica das personagens dentro do estatuto ficcional, Amie L. Thomasson mostra como é importante considerar “a sua existência e condição de sobrevivência, a sua identidade e a sua individuação” (2003, p.146).

Diferente é o que acontece na figuração de certas personagens da ficção fantástica. Cabe, então, tentar descortinar alguns dos procedimentos fundamentais para criar essa diferença que se estabelece em contraposição a uma representação realista de atributos ou características. Proponho refletir aqui sobre cinco procedimentos:

- a) Procedimentos por subtração;
- b) Procedimentos por adição;
- c) Procedimentos por redução minimalista;
- d) Procedimentos por transformação;
- e) Procedimentos por ambiguidade.

Convém notar que estes procedimentos não se excluem, surgindo, na maior parte das vezes, conjugados e articulados. No entanto, analiticamente, é possível distingui-los.

#### PROCEDIMENTO POR SUBTRAÇÃO

O procedimento baseado na subtração é utilizado com muita frequência nos textos fantásticos – talvez seja mesmo o mais frequente. Um pequeno texto de Kafka permite perceber a mecânica deste procedimento ao estabelecer estádios de regressão num processo de representação:

Oh, se fôssemos índios, já preparados e, em cima de um cavalo que corre, inclinados contra o vento, estremecêssemos repetidamente sobre o solo que treme até largarmos as esporas porque nunca houve esporas, até deitarmos fora as rédeas porque nunca houve

3 Kendall Walton (1990, p.144) considera dois princípios fundamentais para gerar a ficcionalidade: o “princípio de realidade” e o “Princípio de Mútuo Acreditamento”.

rédeas e quase não vissemos a terra à nossa frente revelar um prado ceifado e liso, agora que o cavalo perdeu o pescoço e cabeça. (KAFKA, 2004, p.46)

Aqui, o fantástico é preparado pela ideia de uma probabilidade reduzida, manifestada pelo sentido condicional do início, reforçada, depois, pelo advérbio “quase” da expressão “quase não vissemos” e instaura-se a partir do momento em que a figura do cavalo, verosímil no início, começa a “perder” partes do corpo, convidando-nos, enquanto leitores, para uma corrida que nos leva à essência do ser índio enquanto possibilidade libertária e libertadora na sua integração absoluta com a natureza.

A perda de elementos é um processo recorrente, por exemplo, no caso da representação do fantasma nas artes ditas visuais, cujas figurações pictográficas ou cinematográficas claramente procedem por subtração: os fantasmas não têm dentes e/ou olhos, ou não têm interior da boca, ou não têm pernas, ou outras partes do corpo. (No caso da representação literária, são acionados outros recursos, para garantir a construção imagética dos efeitos visuais fantasmagóricos, como se verá mais adiante).

Uma das insólitas personagens da obra *Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho, é Zé Metade, que ficou dividido ao meio aquando de uma rixa e que, espantosamente, continua a sua vida normal nesse quotidiano Beco das Sardinheiras, onde o insólito acontece com normalidade (numa paradoxalidade bem resolvida pelo autor).

Este procedimento tem uma longa tradição nas personagens sem cabeça – é célebre o cavaleiro sem cabeça, ao gosto gótico. Mas é também utilizado por escritores bem mais recentes, que incorporam o fantástico no quotidiano.

Por exemplo, o conto “Acefalia”, de J. Cortázar, tem um início bem esclarecedor a este propósito:

era uma vez um homem a quem cortaram a cabeça, mas como depois rebentou uma greve e não foi possível enterrá-lo, teve o homem de continuar a viver sem cabeça e ir-se safando bem ou mal.

Em seguida, notou que quatro dos cinco sentidos tinham desaparecido com a cabeça. (CORTÁZAR, 1999, p.71)

A apresentação do “sem cabeça” subverte ou coloca em causa essa “condição de existência” de que fala Thomasson, se se pensar essa condição à semelhança daquela que faz regra no mundo real. Apenas poderemos considerar a condição de existência do “sem cabeça” num hipotético mundo onde possam sobreviver

seres sem cabeça. Consequentemente, a sua condição de existência implica, por parte do leitor, um imaginar particular e bem específico, que é acionado em dissemelhança relativamente ao real.

Segundo Uri Margolin, as personagens surgem sob variados modos de existência nos mundos ficcionais: “podem ser factuais, contrafactuais, hipotéticos, condicionais ou puramente subjetivos” (1995, p.375)<sup>4</sup>. No caso da personagem sem cabeça, a sua existência é possível com a condição de aceitarmos que ela pode viver deste modo.

Ademais, o caso da personagem sem cabeça de Cortázar permite-nos passar do plano das atitudes e da funcionalidade da personagem para o nível epistemológico do que ela representa, se atentarmos no facto de ela ter de recuperar os sentidos a partir do tato, na sequência do que lhe aconteceu, sendo preciso, para tal, reaprender o conhecimento que facilmente obteria se tivesse continuado com cabeça e com todos os sentidos. Poderá esta reaprendizagem, no plano simbólico, ser metaforicamente válida para quem “perde a cabeça”? Ressalve-se, porém, que esta é uma pergunta que fica a pairar – não se trata aqui de extrair uma moral. De facto, o texto fantástico não nos dá uma moral: coloca interrogações e dúvidas.

#### PROCEDIMENTO POR ADIÇÃO

O procedimento por adição é mais exuberante e por isso também é muito explorado visualmente. Enquadra-se facilmente no fantástico que se exhibe e se mostra, segundo a distinção proposta por Denis Mellier, que contrapõe, por um lado, o fantástico do explícito, o fantástico mostrador e, por outro, um fantástico da incerteza.

A adição de elementos concorre para a exuberância e portanto insere-se no fantástico do excesso, como acontece na figuração de monstros que frequentemente têm mais braços, ou mais cabeças, etc. O procedimento por adição pode funcionar com a junção de elementos díspares, por acumulação de elementos semelhantes, mas também através do processo aumentativo, ou seja, do aumento desproporcionado dos tamanhos.

No conto “Petúnia”, de Murilo Rubião (2010, p.188), nascem repetidamente rosas negras no ventre de Petúnia, ainda que Eolo as arranque continuamente. Em “Aglaiá”, outro conto deste autor, os filhos da personagem homónima não param de nascer.

Este procedimento também está na base de recorrentes figurações do diabo e do vampiro. No caso do vampiro, a figuração pressupõe a desmesura dos dentes caninos; no caso do diabo, por sobre uma figuração humanizada são acrescentados

4 No original, “modes of existence in storyworlds: they can be factual, counterfactual, hypothetical, conditional, or purely subjective” (MARGOLIN, 1995, p.375).

garras, cornos e cauda. Se no conto “Do concerto do mundo”, de Mário de Carvalho (2000, p.129), publicado em homenagem a Eça de Queirós, o Diabo só apresenta as mãos estranhamente afiladas e os olhos demasiado oblíquos e chispantes quando se exalta, a figura não deixa de sugerir e de evocar intertextualmente os atributos em falta, relativamente ao estereótipo representativo.

O sentido aditivo pode ser veiculado, como se referiu, pelo aumento desproporcionado dos tamanhos, como é o caso dos gigantes e dos monstros.

Em certos casos, a desproporção chega mesmo a ser o motivo desencadeador dos eventos narrados. Por exemplo, numa das micronarrativas de *Fabulário*, de Mário de Carvalho (1987, p.67), conta-se a história dum gigante que se cansou de estar sozinho e tenta arranjar companhia, criando ou trazendo outras criaturas; contudo, por esquecer o gigantismo, vai destruindo quem o rodeia: por exemplo, esmaga com o cotovelo a bailarina que dançava sobre os móveis pisando-a com o cotovelo. Também no conto “Que todos ficassem bem” (1990, p.98), da obra *Contos da Sétima Esfera*, do mesmo autor, a figura gigantesca que aparece no Índico, a caminho de Carvangel, é apresentada como desmesurada, agitando a embarcação que leva os passageiros e levantando-a no ar a seu bel-prazer – e se o narrador a identifica como Posídon, os sipaios identificam-na como sendo Kali, a deusa sangrenta, detentora de uma multidão de braços (1990, p.100), transmitindo assim um claro sentido aditivo.

Resta acrescentar que o procedimento por adição colora o fantástico que o adota de tonalidades grotescas – o que acentua o seu carácter ostentatório e mostrador.

#### PROCEDIMENTOS POR REDUÇÃO MINIMALISTA

A figuração baseada na redução minimalista encontra-se sob variadas formas e em múltiplos exemplos. Se o caso das figuras liliptutianas se pode pensar como uma conjugação do procedimento da subtração com o da redução minimalista, já no caso de outras figurações a redução é mais drástica.

Encontramos um exemplo deste procedimento na criação dos seres que Cortázar batiza de Cronópios, em *Histórias de Cronópios e de Famas*. A caracterização física destes seres é reduzidíssima, uma vez que apenas são referidos na primeira história como “esses objetos verdes e húmidos”, e depois, na segunda história, são referidos como “esses verdes, eriçados, húmidos objetos”. Esta escassíssima caracterização física não impede, porém, que os Cronópios façam uma vida normal: fazem viagens, têm empregos, têm filhos que estão matriculados nas escolas e odeiam os pais, etc. A sua rica caracterização psicológica deve ser inferida pelo leitor através das suas atitudes, dos seus múltiplos azares na vida quotidiana e das relações de oposição que estabelecem com os Famas e as Esperanças (outros dois seres

destas narrativas). Aliás, estas histórias mostram bem como a caracterização das personagens depende do jogo relacional que elas estabelecem umas com as outras. Assim, enquanto os Famas viajam com todas as cautelas relativamente ao seu alojamento nos hotéis e às suas bagagens, os Cronópios, quando tentam apanhar um comboio, descobrem que o mesmo já partiu e encontram sempre os hotéis cheios (CORTÁZAR, 1999, p.111). O jogo caracterológico é estabelecido por oposições, contrastes<sup>5</sup> e diferenças, sendo a partir delas que o leitor deve inferir as características destes seres. Ou seja, é apenas por caracterização indireta que sabemos que os Cronópios enfrentam constantemente dificuldades, como acontece na sociedade real aos mais desfavorecidos – e algo que, evidentemente, não acontece aos Famas.

Deste modo, quando as personagens são construídas por redução minimalista, quase não encontramos os normais “dispositivos retórico-discursivos” que Carlos Reis (2015, p.125) aponta como fundamentais para a formalização da figuração, entre os quais se destacam “as pausas descritivas de caracterizações alargadas”, ou os “retratos” das personagens.

Um dos casos mais célebres deste procedimento é a forma como se insinua a presença de alguém que não chega a materializar-se concretamente, como acontece na célebre história de Guy de Maupassant, “Le Horla”. Um dos poucos elementos que surgem da sua possível presença são os copos de água vazios.

Assim, o conto “Le Horla” explora o sentimento de terror criado na personagem pretensamente responsável pela escrita (em registo diário), e este medo constitui uma alavanca necessária e conducente ao terror suscitado no leitor. A não materialização figurativa desse “ente” de que se tem medo explora o “medo do vazio” que caracteriza o ser humano social e sociável. Concorre também para aumentar o medo o facto de tal ente não se materializar verbal ou discursivamente, ou seja, o facto de não ter voz. O discurso é normalmente um veículo de formalização da personagem, muitas vezes com a acentuação de tiques de linguagem e a escolha de um tipo de discurso dominante – acionando aquilo a que Philippe Hamon (1976, p.72) chama “previsibilidade lexical”. A ausência discursiva, no conto de Maupassant, é mais um elemento que concorre para instaurar o medo. Na ausência de uma voz, ganham relevo no conto notações sensoriais do campo visual: “Vi... vi... vi!”, diz o protagonista aterrorizado. Esta indicação testemunhal permite transformar a *ausência* em *presença*, (HAMON, 1976a, p.152), conduzindo à mudança que atinge o protagonista/narrador, que passa de autocontrolado a dominado. Propositadamente, na história, não se

<sup>5</sup> Também Uri Margolin aponta o funcionamento contrastivo como um elemento relevante para a inferência da caracterização das personagens (1983, p.8).

esclarece se esta insólita “presença” apenas intuída é fruto ou não da mente perturbada do narrador. Adicionalmente, para a feição indeterminada deste conto concorre ainda o facto de essa espécie de “infra-ser”, insólito e terrífico, não ter nome durante a maior parte da narrativa, quando, na verdade, o nome é fundamental para a noção de individuação, como salienta Thomasson. Só no final da narrativa o narrador assombrado ouve essa “força poderosa” gritar o nome “Horla”, que é equivalente em termos fonéticos a “hors là”<sup>6</sup>, podendo ser traduzido por um “lá fora” ou um “ali fora”.

Outra estratégia que aciona o processo de redução minimalista é a referência a vestígios, pegadas ou traços deixados por essa coisa ou ser que não se mostra, nem se deixa ver. O rasto e/ou o vestígio constituem, pois, a marca ostentatória de uma ausência, ou seja, a marca de uma recusa da presença. Trata-se de uma estratégia muito utilizada no cinema, mas que também se encontra nos textos literários, embora aqui tome outras formas que fazem apelo a outros sentidos que não o visual. Por exemplo, o vestígio de um perfume ou de um odor, como o famoso cheiro a enxofre, para fazer referência ao diabo ou a algo maléfico e infernal.

#### PROCEDIMENTOS POR TRANSFORMAÇÃO

Os procedimentos por transformação têm a sua manifestação mais exuberante nas metamorfoses aparatosas, suscitando o horror e o terror sobretudo quando têm conotações malignas.

Mas, neste aspeto, Kafka, com a sua obra *A Metamorfose*, vem introduzir um vetor de normalidade num processo normalmente dado a ver como terrífico, ominoso e perigoso. Esta inovação kafkiana coloca a metamorfose de Gregor Samsa nos antípodas, por exemplo, da metamorfose dos lobisomens.

Num estudo ainda em curso, Antonia Marly Moura da Silva aborda, por exemplo, a metamorfose presente em contos de Teolinda Gersão e de Lygia Fagundes Telles, mostrando como estes casos exemplificam a estratégia da insólita metamorfose de duas mulheres em animais, a qual é baseada num processo transformativo fantástico que, nestas autoras, tem a intenção de mostrar a condição animal que existe em todo o ser humano.

Refletindo no significado da metamorfose e das suas implicações cognitivas, Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, contestam a ideia de o devir-animal implicar uma evolução:

O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal

6 A explicação do nome “Horla” já fez correr muita tinta e as interpretações têm sido variadas, sendo recorrente esta explicação de similitude fonética (MORTIER, 1989).

do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria ao devir (a idéia bergsoniana de uma coexistência de “durações” muito diferentes, superiores ou inferiores à “nossa”, e todas comunicantes).

Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.15)

Assim, segundo Deleuze e Guattari, na metamorfose do devir-animal não está em causa um processo de substituição, mas sim um processo de sobreposição, sendo por isso mais da ordem da multiplicidade<sup>7</sup> que da ordem do discreto, ou do distinto ou do descontínuo. Esta questão é perceptível na figuração de Gregor Samsa que, mesmo metamorfoseado em inseto, não deixa de estar preocupado por estar atrasado para o trabalho.

Neste sentido, o mais terrífico não é pensar que nos podemos transformar em animais, mas pensar no animal que há em nós (e que se pode avolumar), sem deixarmos de ser nós mesmos.

Deste modo, a metamorfose aproxima-se de outros procedimentos utilizados para instaurar o fantástico, que são dependentes de ou estão relacionados com processos de indeterminação e de indefinição.

#### PROCEDIMENTOS POR AMBIGUIDADE

O procedimento por ambiguidade, no que toca à configuração das personagens, revela-se através de estratégias conhecidas, como a estratégia da duplicidade e a da indefinição categorial. Neste último caso, encontramos uma multiplicidade de figuras híbridas, como as sereias, os centauros, os lobisomens – e, em certa medida, também os vampiros –, os elfos, os gnomos, os duendes. São criaturas que apresentam algum tipo de confusão categorial: homem-bicho, adulto-criança, morto-vivo, mas também o homem-objeto, seja ele o homem de lata, o homem-máquina ou mesmo o informe golem.

7 O homem de guerra tem todo um devir que implica multiplicidade, celeridade, ubiqüidade, metamorfose e traição, potência de afecto. Os homens-lobos, os homens-ursos, os homens-feras, os homens de toda animalidade, confrarias secretas, animam os campos de batalha. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.20)

O fantasma é um caso típico de exploração da ambiguidade pela via da indefinição ou da confusão categorial: é um espírito? É um morto-vivo que regressa? É um morto que não consegue partir definitivamente?

Para caracterizar os fantasmas, Carlyle utiliza o subterfúgio de lhes permitir que se apresentem eles próprios:

Não somos nós Espíritos, que tomamos forma num corpo, numa Aparência, que de novo nos esfumamos no ar e na invisibilidade? Não se trata de uma metáfora, mas antes de um simples *facto* científico: nós começamos do Nada, tomamos figura e somos Aparições; à nossa volta, como em torno do mais verdadeiro espetro, há a eternidade [...]. (Carlyle, *Apud* GORSE, 2003, p.149)<sup>8</sup>

A caracterização do fantasma depende pois desta ambiguidade de espírito-corpo, ou, se quisermos, da intermitência corporal manifestada em aparições, sendo o signo da aparição aquele que semioticamente lhe dá significado. Repetido em múltiplas narrativas, este traço distintivo – o de aparecer – encaixaria os fantasmas na categoria de personagens-anáfora de que fala Hamon (1976, p.97), uma vez que é a repetição do surgimento que os torna, por assim dizer, reconhecíveis. Porém, a um outro nível de sentido, o fantasma depende mais de um aproveitamento sinedóquico: uma veste branca ou um lençol que se move, ou uma sombra sem corpo, por exemplo, são alguns dos seus traços figurativos. Há ainda a considerar a importância da sinestesia no fantástico, que também se aplica ao fantasma, por exemplo, no caso típico de o fantasma ter como signo representativo apenas uma corrente de ar que causa calafrio em quem a sente. Assim, como lembra Pierre-François Gorse, “a história de fantasmas mais moderna, mais contemporânea, surge como uma figuração de uma ausência” (2003, p.157)<sup>9</sup>, desencadeadora de suspense, mas também de curiosidade. Ora, segundo Raphaël Baroni, a *curiosidade* e o *suspense* são

8 A tradução aqui apresentada tem em conta a tradução francesa e o texto original de Thomas Carlyle, “On Heroes and Hero-Worship, and the Heroic in History”, 1841, Everyman’s Library, London, 1973, Chap. VIII, “Natural Supernaturalism.”, p.199 (Carlyle, *Apud* GORSE, 2003, p.149). Eis as duas versões: “Are we not Spirits, that are shaped into a body, into an Appearance; and that fade away again into air and invisibility? This is no metaphor, it is a simple scientific *fact*: we start out of Nothingness, take figure and are Apparitions: round us, as round the veriest spectre, is eternity [...]”. “Ne sommes nous pas des esprits, qui prenons forme dans un corps, une apparence, pour ensuite nous évanouir à nouveau dans l’air et l’invisibilité? Il ne s’agit pas là d’une métaphore, mais bien d’un fait scientifique: nous naissons du néant, prenons corps et sommes des apparitions. Tout autour de nous comme autour du plus parfait des spectres, il y a l’éternité.”

9 No original: “La *ghost story* moderne, voire plus contemporaine, apparaît donc comme figuration d’une absence, comme récit-fantôme” (GORSE, 2003, p.157).

“as duas principais funções tímicas que acompanham a antecipação incerta de uma narrativa configurada por uma intriga” (2007, p. 54).

Não é por acaso que a narrativa fantástica fornece exemplos elucidativos sobre “os diferentes tipos de emoção (ou de funções tímicas) suscetíveis de acompanhar a atualização de uma narrativa” (BARONI, 2007, p.253), pois a tensão narrativa torna-se bem patente através desta ambígua alternância entre ausência e aparência, trazida pelas intermitentes aparições dos fantasmas.

Isso torna-se evidente na famosa narrativa fantástica de Henry James, “A volta do parafuso” (“The turn of the screw”), onde o suspense, dependente da intermitência das sucessivas aparições pressentidas pela governanta, atinge uma tão dramática tensão emocional que se torna fácil transpor esta história para a linguagem teatral (muito dependente dessa tensão dramática), uma vez que é possível tirar partido da espiral emotiva centrada no medo que essas aparições desencadeiam nas personagens e que empaticamente se transmite ao espetador.

Uma outra figura que opera sob a confusão categorial é o vampiro. No belíssimo conto “Uma noite em Luddenden”, Hélia Correia desenha uma mulher vampiro que chama o incauto português, que foi para Inglaterra à procura de trabalho numa fábrica de lã, na zona fabril de Luddenden, depois de ter acompanhado as tropas do Duque de Wellington<sup>10</sup>. Desconhecedor dos perigos do nevoeiro que paira sobre as ruínas, é chamado por uma voz feminina indefinida que, inicialmente, associa a uma figura de uma jovem mulher, mas que, depois, lhe parece ser uma menininha de onze anos, desenhando-se assim uma oscilação caracterológica entre mãe-mulher-menina, potenciada pelos contornos da figura:

A mancha, vagamente feminina na sua forma de panejamento, mostrava mais da sua condição numa fragilidade que a fazia dilatar e encolher como quem treme. Dela vinha, sem dúvida, essa voz magoada que lhe soava tão familiar porque era a voz de uma mulher magoada. Ele conhecia-a desde que nascera, na toada da mãe já cansada [...], nas raparigas com os dentes negros que cantavam nas ruas de Lisboa. (CORREIA, 2014, p.92)

Mas a ambiguidade do vampiro está estritamente ligada à ambivalência sexual que dele emana, uma vez que a figura é dominada pela oscilação entre *eros* e

10 Através desta referência ao Duque de Wellington, é possível localizar o enredo no início do século XIX, já que supostamente o português desta história terá seguido para Inglaterra, por ter acompanhado a tropas do general Arthur Wellesley, depois Duque de Wellington, que comandou o Exército Anglo-Português. Este exército resultou da junção do exército britânico e português, depois de o general britânico ter sido nomeado, em 1809, comandante do exército português pelo governo de regência de Portugal, quando a corte se tinha refugiado no Brasil, por causa das Invasões Napoleónicas.

*thanatos*, representada no apetite sexual mesclado de frigidez que o português incauto acaba por reconhecer tardiamente:

O Português passou a mão pelo corpo. Percorria-o um frio, um mal-estar. A sua carne havia percebido mais cedo do que ele e transformava-se. Cheias de pó, as veias tinham sede. As histórias de aldeia da infância contavam como o homem assistia à eclosão do lobo, do focinho, das garras em si próprio, ao plenilúnio. E, no entanto, o processo de transfiguração não era equivalente. O lobisomem vagueava pela noite com tristeza. Não chegava a pecar. Sofria só. Mas na mulher e na rapariguinha vibrava uma alegria, uma maldade. E o sexo dominara aquele encontro, não um sexo animal, mas um sexo indiciado de toda a culpa humana, em que a alma também se implicava. (CORREIA, 2014, p.96)

De um modo rápido e sintético, a autora traça o fundo caracterológico do vampiro, por contraste relativamente ao lobisomem, mas também faz o percurso que vai da individuação caracterológica à generalizante significância antropológica que a personagem-vampiro adquire enquanto súmula de variadas criações artísticas. No fundo, a personagem-vampiro expõe, como um sinal que lhe é específico, a apetência devoradora e letal que há em todos nós.

Um caso diferente de exploração da ambiguidade é aquele que se baseia na duplicidade e que é concretizado no conhecido motivo do duplo. Apresentado através de múltiplas estratégias – onde se salientam elementos desencadeadores, como o espelho, o quadro/retrato, a fotografia, etc. –, o motivo do duplo assenta na similitude e no simulacro da identificação, pondo em causa, precisamente, o processo identificador, o processo de individuação.

Ana Teresa Pereira, notável escritora de ficção fantástica, tem uma verdadeira paixão pelo motivo do duplo, que utiliza de forma recorrente e obsessiva, acionando sobretudo a vertente do fantástico da indeterminação e da incerteza que Denis Mellier<sup>11</sup> distingue da vertente mostradora e ostentatória do fantástico, como já se referiu.

Na novela “Neverness”, a tensão da intriga gira em torno da semelhança de duas gémeas, Lizzie e Miranda, que Kevin e John conhecem desde que eram crianças na casa do avô, perdida no nevoeiro da charneca de uma escarpada zona costeira de Inglaterra. Mas, nesta ficção, a tensão e os prenúncios ominosos

11 De um lado, um fantástico do incerto, do equívoco, que se inscreve no discurso das obras, na sua economia e nos procedimentos do texto fantástico “como signo do indizível”. Do outro lado, um fantástico que exhibe, que se mostra e que mantém presente no universo ficcional a manifestação fantástica aterrorizadora (MELLIER, 1999, p.127).

não surgem apenas pela semelhança entre as irmãs, mas também através de uma possível dissolução da individualidade, advinda do simulacro que na representação teatral se aciona (e que, frequentemente, tanto medo causa aos próprios atores, quando têm de incorporar determinados papéis). Na verdade, todas as personagens estão ligadas ao teatro, pois Kevin é guionista e os restantes são atores. O que acontece, porém, é que Lizzie, a partir do momento em que representa a personagem de Nina, numa produção de *A Gaivota*, entrega-se de tal forma ao papel que se dissolve na personagem e começa a definir (PEREIRA, 2015, p.27), o que de certa forma leva ao rompimento da sua relação amorosa com Kevin. Quando Kevin tem a oportunidade de fazer uma produção teatral de *Um Elétrico Chamado Desejo*, baseada na obra de Tennessee Williams, sabe que Lizzie seria a atriz ideal para o papel de Blanche, mas, como gosta profundamente dela, intui o perigo que tal papel significaria para Lizzie, entregando o papel a Miranda, com quem entretanto tem também uma relação amorosa. A intriga termina no dia da estreia:

Havia algo de estranho, mas não conseguia perceber o quê. [...] [N]ão esperava que [as coisas] estivessem tão certas. [...] E o rosto da rapariga... mesmo de longe eu podia ver todas as coisas que havia naquele rosto, a alma tão perto da superfície que a pele parecia transparente... E o desejo na carne, também à superfície [...]. Foi como se dentro de mim algo se tranquilizasse [...] Lizzie estava em segurança, e no entanto a rapariga no palco era perfeita, a minha Blanche, tal como a imaginara.

E então... (PEREIRA, 2015, p.60)

A incerteza permanece relativamente à bondade ou maldade das duas irmãs na troca de posições e na troca de papéis, mas a indeterminação na intriga tem sobretudo a ver com a incerteza percetiva do sujeito que é a vítima da ambiguidade. Juan Herrero Cecilia explica como se processa esta estratégia ou este mecanismo. Este crítico, partindo da confluência entre a dicotomia exibição/incerteza, estabelecida por Mellier, e de outras distinções defendidas sobretudo por teóricos franceses<sup>12</sup>, acaba por propor a distinção entre fantástico exterior e fantástico interior, explicando o funcionamento deste último precisamente a partir da diferença percetiva:

Los acontecimientos extraños o misteriosos sólo se perciben desde la subjetividad del personaje (la consciencia visionaria,

12 Trata-se de uma linha de entendimento do fantástico algo diferente da linha todoroviana, na qual é um marco importante a obra de Irène Bélière (1974).

la imaginación soñadora, el inconsciente, etc.). Esa percepción inquieta, desconcierta, angustia o fascina al sujeto perceptor que puede idealizar o transfigurar lo percibido. (CECILIA, 2000, p.130)

A ficção de Ana Teresa Pereira faz da ambiguidade uma morada inquietante, lidando com os medos profundos da perda de identidade e da confusão identitária, a partir de personagens marcadas pela duplicidade, ou pela semelhança fingida que a representação teatral aciona e que, no caso do ator, pode interferir com a sua vida real.

### CONCLUSÃO

Convidado para proferir uma das famosas lições inaugurais do Collège de France, em 2006, Thomas Pavel aborda o interesse da literatura sob o título “Comment écouter la littérature?” (“Como escutar a literatura?”). Aí, enfatiza a importância da literatura relativamente à necessidade de o homem ultrapassar o que Jacques Bouveresse chamou o “mito da interioridade” (PAVEL, 2006, p.23), considerando que, para além do ser ancorado no real, o homem existe a partir do momento em que vai ganhando “consciência de si” na inter-relação com o “outro”. Para que esta consciência aumente, é necessária uma distanciação relativamente ao dramatismo da vida, e a literatura cria um abrigo imaginário, onde o homem se pode confrontar com escolhas em mundos possíveis. Pavel faz aqui a defesa da literatura como evasão: “Sim, evasão. Evasão do imaginar salutar” (2006, p.29)<sup>13</sup>. Mas esta evasão – que poderá ser feita através da identificação com as personagens ou criando distância relativamente a elas – desencadeia um processo de reconhecimento extremamente relevante. Segundo este teórico:

A força de impacto de uma obra de arte literária é inseparável da sua aptidão para iluminar, com brilho e precisão, os “elementos espirituais” (na terminologia de Hegel), as verdades (na de Proust), que são reconduzidos aos cuidados do leitor e cujo reconhecimento é o objeto da sua escuta. [...] [Assim], a estética literária não é senão o estudo dos meios – antigos ou novos, experimentados ou inéditos – que convidam o público de uma obra a reconhecer os “elementos de verdade”, as “verdades”, indicadas pelos assuntos, pelas personagens e pelas situações. (PAVEL, 2006, p.43-44)

Não entrando agora na discussão sobre a bondade e/ou utilidade da noção de “evasão” pela literatura, o que convém aqui salientar é a dimensão imaginária

13 Tradução livre da expressão “Evasion, imaginaire, salutaire”

da obra de arte literária, à semelhança do que ocorre com outras obras de arte. Como Martin Seel esclarece, é possível pensar vários tipos de percepção estética: contemplativa, corresponsiva e imaginativa. Ora, a literatura fantástica (ou a obra de arte fantástica, em geral) acentua este último tipo, ou seja, a percepção imaginativa. Todos os procedimentos analisados aguçam a percepção imaginativa e afinam a curiosidade do nosso imaginário.

Se à literatura de pendor mais realista é frequentemente concedida a capacidade de “ensinar, divertindo”, já no caso da arte fantástica tem sido mais difícil um reconhecimento que vá para além do lúdico. Porém, atualmente, não só o lúdico se encontra mais valorizado, como também se volta a valorizar a potencialidade criativa da fantasia e a capacidade criadora da imaginação – já brilhantemente apontada por Baudelaire, quando afirma:

Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela toca todas as outras, espicaça-as e incentiva-as ao combate. Ela é a análise e a síntese [...]. A imaginação é a rainha do verdadeiro, sendo o possível uma das províncias da verdade. Ela está intimamente ligada ao infinito. (BAUDELAIRE, 1976, p.620)<sup>14</sup>

Mas se a literatura e a ficção nos falam “da vida humana”, como propõe Antoine Compagnon<sup>15</sup>, a ficção fantástica é uma forma de a arte nos levar a pensar o limite, a treinar o sentido subversivo do possível e do convencional, a inteligir a derrogação do já pensado ou do conhecimento considerado já definitivamente adquirido – o que obviamente não é pouco, pois é algo indispensável para a sua renovação.

14 Tradução livre do original “Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! Elle touche à toutes les autres: elle les excite, elle les envoie au combat. [...] Elle est l'analyse et la synthèse [...] L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.

15 Toutes les formes de la narration, dont le film et l'histoire, nous parlent de la vie humaine. Le roman le fait pourtant avec plus d'attention que l'image mobile et plus d'efficacité que le fait divers, car son instrument pénétrant est la langue, et il laisse toute leur liberté à l'expérience imaginaire et à la délibération morale, en particulier dans la solitude prolongée de la lecture. Le temps y est à moi. [...] C'est pourquoi la littérature reste la meilleure introduction à l'intelligence de l'image. Et la littérature – roman, poésie ou theater – m'initie supérieurement aux finesses de la langue et aux délicatesses de l'entretien, voire du badinage [...]. La littérature n'est pas seule, mais elle est plus attentive que l'image et plus efficace que le document, et cela suffit à garantir sa valeur pérenne: elle est La Vie mode d'emploi, suivant le titre impeccable de Georges Perec. (COMPAGNON, 2006)

## REFERÊNCIAS

- BARONI, Raphaël (2007). *La tension narrative: Suspence, curiosité et surprise*. Paris: Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1859). “Salon de 1859. III. La reine des facultés”. In: PICHOS, Claude (Org.). *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, p.619-628; 1392-1393.
- BÉSSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- CARVALHO, Mário de (1990). *Contos da Sétima Esfera*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Contos Vagabundos*. Lisboa: Caminho.
- CECILIA, Juan Herrero (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha.
- COMPAGNON, Antoine (2006). “La littérature, pour quoi faire?”. *Leçon au Collège de France*. Disponível em <http://books.openedition.org/cdf/524>. Acesso em 14.Out.2016.
- CORTÁZAR, Julio (1999). *Histórias de Cronópios e de Famas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1997). *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34.
- EDER, Jens (2014). “Analysing characters: creation, interpretation and cultural critique”. *Revista de Estudos Literários*, (nº4), p.69-96.
- GORSE, Pierre-François (2003). “Ghost stories (Histoires de fantômes)”. In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliete (Dir.). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- HAMON, Philippe (1976a). “O que é uma descrição?”. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia.
- \_\_\_\_\_. (1976). “Para um estatuto semiológico da personagem”. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia.
- HOORN, Johan F.; KONIJN, Elly A. (2003). “Perceiving and experiencing fictional characters: An integrative account”. *Japanese Psychological Research*, 45(4), 250-268.
- FOTIS, Jannidis (2013). “Character”. In: HÜHN, Peter et al (Eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Disponível em [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Character&oldid=2042](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Character&oldid=2042) Acesso em 11.Nov.2016.
- KAFKA, Franz (2004). *Os Contos*, (Vol.I). Lisboa: Assírio & Alvim.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MARGOLIN, Uri (1995). “Characters in Literary Narrative: Representation and Signification.” *Semiotica*, (nº106), p.373-92.

- \_\_\_\_\_.(1983). “Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena”. *Neophilologus*, (nº67), p.1-14.
- MAUPASSANT, Guy de (1998). *Le Horla et autres récits fantastiques*. Paris: Pocket.
- MELLIER, Denis (1999). *L'Écriture de l'excès: poétique de la terreur et fiction fantastique*. Paris: Champion.
- MORTIER, Daniel (1989). “Les clés de l'œuvre”. In: MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Paris: Pocket.
- PAVEL, Thomas (2006). *Comment écouter la littérature?*. Paris: Collège de France/Fayard.
- REIS, Carlos (2015). “Pessoas de livros: figuração e sobrevida da personagem”. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da UC.
- RUBIÃO, Murilo (2010). *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHOLES, Robert (1991). *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70.
- SIMÕES, Maria João (2006). “Atrevidas e transbordantes: as personagens de Mário de Carvalho”. *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. p.79-91.
- THOMASSON, Amie (2003). “Fictional Characters and Literary Practices”. *British Journal of Aesthetics*, 43(2), 138-157.
- WALTON, Kendall (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge. Massachusetts/London: Havard University Press.